

Je sens que sur ces questions et ces sentiments qui ont dans leur tréfonds une vie propre, nul homme ne saurait vous répondre. Les meilleurs se trompent d'ailleurs dans leurs mots quand ils leur demandent d'exprimer le subtil, parfois l'inexprimable.

Rilke

Je propose que nous partions des dernières toiles que nous offrent les cimaises de ton atelier. Celles qui constitueront l'essentiel de ta prochaine exposition et que jusque-là tu preserves de trop nombreux regards, comme un bien précieux et intime. Étrangement, face à ces tableaux, pour la première fois j'ai la sensation de me trouver devant une peinture d'un baroque très accompli. Antérieurement, on pouvait déceler, à certains moments quelques velléités en ce sens, mais la structure, l'architecture, contenaient la tentation à l'exhubérance. Ici, tout explose, le geste est ample, la matière généreuse et pleine d'une vive sensualité, la couleur s'éclate. Comment réagirais-tu au terme de baroque ?

Pourquoi pas baroque, si c'est au sens de donner la primauté à la sensibilité ou encore le baroque au sens de la spontanéité qui se méfie de trop d'intellectualité... alors oui, bien sûr.

Il ne s'agit pas d'une explosion soudaine, ce serait plutôt une conquête résultant d'une longue évolution, de l'accumulation d'expériences picturales multiples dont le seul vrai dénominateur commun serait l'abstraction.

Je comparerais volontiers ma situation à celle d'un compositeur qui se serait essayé à divers instruments, et aujourd'hui, il oserait les rassembler et diriger son orchestre.

L'ensemble trouve sa cohérence, les mouvements se succèdent, vivent naturellement leur rythme, les couleurs sont plus pures.

Baroque en tant qu'accumulation d'éléments, en tant que prodigalité, mais sans aller jusqu'au trop. Mais j'insiste, n'est-ce pas aussi une soudaine libération, une sorte de résultat d'une explosion qui trouverait en chemin une stabilité dynamique, une cohésion dans l'effervescence? J'ai la nette impression qu'il se passe quelque chose entre la nouveauté, la continuité et la rupture. Le moment d'un élan très bénéfique parce que ouvert, d'où le baroque peut-être?

Baroque... oui, à cause de la concentration et de la multitude des éléments en présence, mais en tout cas pas au sens historique du terme, mes influences directes ne proviennent pas de là mais de l'aventure picturale de notre siècle.

Quant à la nouveauté, par rapport à la peinture en général, ce n'est pas du tout ma préoccupation première. Je connais ce qui a existé avant moi, je suis conscient de leur importance. Je les ai d'autant plus amalgamées que je suis en fait un autodidacte qui a vécu en contact permanent avec la peinture. Mon travail actuel se situe donc davantage dans la continuité de ma propre expérience.

Et la rupture?

C'est plutôt une synthèse de toutes mes recherches. Les éléments ne sont plus dispersés mais ils vivent ensemble. Le moment est très porteur.

S'il y a rupture, je ne la vois pas du tout comme une cassure, comme quelque chose de radical. C'est un long cheminement, fait d'ouvertures, de fermetures aussi, d'influences certainement. Je n'ai pas du tout l'intention d'être imperméable ni à ce que je vis, ni à ce qui m'entoure, à ce que je vois et ressens... Je ne me suis pas dit que j'allais entamer une peinture d'une nouvelle manière, non, il n'existe pas de préméditation, cet aboutissement actuel a été longuement construit. Pour en arriver où j'en suis aujourd'hui, il m'a fallu acquérir une maîtrise technique capable de donner à mon geste plus de liberté, de me donner des audaces... oui, c'est ça, des audaces...

Lesquelles particulièrement?

Techniquement, j'ai plus d'assurance, je suis plus franc, mais ce n'est qu'un moyen qui me permet d'avancer, de figer une sorte de chaos.

Je me sens de plus en plus libre pour apprivoiser mon signe. Mes risques ne sont pas plastiques dans l'absolu, je sais que sur ce plan, ils ont été pris par d'autres avant moi. Garder des couleurs charnues, denses, vives, le ton exact que je désire et les inclure dans un tel mélange, ce sont mes audaces. Souvent, je freinais mes élans, je recouvrais la couleur, je la mettais en mémoire, en-dessous, je traitais le gris.

L'audace extrême pourtant n'est ni technique, ni plastique... c'est apprendre à se connaître, aller au fond de son propre monde. Ce qui m'intéresse c'est déclencher une sorte de système producteur d'images oniriques.

Qu'est-ce que cela signifie? Quel rapport établis-tu entre cet univers personnel, intime, et ta peinture?

Il m'est très difficile d'en parler, d'autant plus que j'ai souvent l'impression que trop parler, c'est galvauder, c'est trahir. La parole, n'est naturellement pas mon mode d'expression. Il me semble parfois que trop expliquer peut davantage déformer qu'ouvrir, sauf dans certains cas, assez rares, de commentateurs perspicaces, clairvoyants.

Je dirais que le monde extérieur passe par mon filtre, que la peinture serait une sorte d'alchimie entre le vécu, mes expériences multiples, accumulées, mes connaissances et cet inconscient si important.

Ces dernières peintures sont la transcription d'un rêve, un rêve éveillé, vécu alors que j'étais en Crète, il y a une vingtaine d'années. Il a fallu tout ce temps pour que ce moment essentiel réapparaisse dans ma peinture, qu'il soit là à nouveau, matérialisé, tel qu'il fut éprouvé.

Au moment où tu as réalisé ces tableaux, avais-tu conscience de peindre ce rêve?

Absolument pas, c'est bien après, en les regardant patiemment que mon rêve se ravive. Quand je travaille, je n'y pense jamais, tout cela est inconscient.

Ce rêve était fait d'une vision en mouvement, c'est comme si on filmait mon geste pendant toute ma vie et que l'on en faisait une image en mouvement. Je me méfie du mot vision ou voyance, je parlerais plutôt de la conscience vécue d'un espace parallèle. Sans doute est-ce une sorte de prémonition visuelle, car j'ai vraiment vécu les espaces de couleurs qui, aujourd'hui, sont réapparues dans ces toiles. De cette nuit étrange je suis sorti épuisé comme si j'avais vécu une sorte de transe. Ce n'était pas une illusion, peut-être la révélation de la peinture à venir ? De toute évidence, ce rêve m'a tellement marqué que je n'ai eu de cesse, inconsciemment, de le faire réapparaître.

Ordonner un chaos voilà la création. Et si le but de l'artiste est de créer, il faut un ordre dont l'instinct sera la mesure.

Matisse

Tu y as fait précédemment allusion, aussi je reviens sur le terme de chaos car aujourd'hui on en parle beaucoup, à propos du monde, mais aussi comme théorie à propos de l'univers. Y aurait-il un rapport ?

Il y a peut-être des parallèles mais ici c'est plutôt un processus créatif et je ne le vois pas comme quelque chose de négatif. Je pense que toute naissance est une explosion mais est évidemment contraire au phénomène de destruction. C'est une explosion créatrice de vie... Mais la création ne naît pas toujours d'un chaos. Par contre, c'est le cas dans la présente série de peintures. Ça fait partie de mes règles du jeu, je suis un acteur qui simule des programmes dans un mélange de complexité et de simplicité. Un acteur quelque peu pris au piège de ses propres programmes en perpétuelle évolution.

Mais aucun jeu n'est innocent !

Pourquoi le serait-il ? Je n'ai jamais dit qu'il l'était. Peindre, pour moi, c'est l'expression de tous les possibles, avec des prises de risques à mon niveau. C'est un jeu mental dont les règles doivent à chaque fois être transgressées. C'est une façon de rester en contact permanent avec mes forces vives, de les éprouver, de les mettre en demeure de réagir, de les révéler. C'est le défi d'aller toujours de l'avant, de se lancer dans une part d'inconnu, de forcer les limites. Le jeu de l'aventure n'est pas innocent, c'est une épreuve permanente. C'est une remise en question de tous les jours. Une vraie vie parallèle!

Et si tu me parlais de cette vie parallèle ?

Je dirais que c'est une façon de regarder et de penser différemment. Les images sont là, qui évoluent de nuit comme de jour. Tout en les peignant, d'autres apparaissent en une sorte de rêve éveillé. Une vie où tout est permis, où je peux tout sentir, vivre ou avoir l'illusion de vivre toutes les extases. C'est le lieu de toutes les libertés, avec pour seules contraintes l'instrument et mes propres limites. Sans doute parce qu'elles me sont nécessaires à ce moment-là. Demain elles sauteront mais d'autres viendront et le jeu se poursuivra, il m'engagera à les bousculer.

La peinture a ceci de fabuleux que, par elle je peux voyager dans l'espace en toute liberté et y assouvir mes désirs, m'élever où tout est possible... vivre l'incommensurable... Le bonheur de l'intensité. J'aime aussi penser que la peinture est partout. J'en suis intimement persuadé, il suffit de regarder. Beaucoup passent sans voir parce que ce n'est pas important pour eux, ce n'est rien, l'essentiel est que tout soit là. Quant au tableau, c'est à lui à faire son voyage auprès du public, ou pas.

La liberté est probablement la situation la plus difficile à assumer.

Difficile, mais intense. Mais est-ce vraiment neuf? Non. Il faut la vivre, en faire la pleine expérience pour savoir qu'elle est difficile et risquée. Il faut l'assumer et constater aussi que si le regard change en permanence, les rêves également. Ce jeu peut être extrêmement déstabilisant et l'on n'a jamais la certitude de le maîtriser, d'autant plus que le moment favorable se situe justement quand on échappe aux règles. Chaque fois que tu commences un tableau, tu ne sais pas où tu vas, tu découvres un pays inconnu. La vision de ton propre travail devient une surprise immense. Le territoire de la peinture n'est jamais conquis définitivement et la liberté impose justement de poursuivre, d'aller plus loin.

Rilke, pour préparer son disciple à ces proportions terrifiantes que prend la solitude chez le créateur, à ce brusque transport de son monde temporel dans celui de la création, à la fuite de ses horizons familiers, à la perte de ses repères, de ses appuis, lui propose l'image de "l'homme sur la montagne".

Le retour aux audaces! A-t-on suffisamment les ressources et le courage pour sauter encore et encore comme tu l'as fait pour cette série?

Ce n'est pas que je me sente plus courageux aujourd'hui. Disons plus simplement que je n'aurais pas pu peindre ainsi précédemment, le pourquoi est certainement complexe et majoritairement irrationnel.

D'où proviennent tes audaces? As-tu vraiment le sentiment que la pratique y est pour une part importante?

Sans aucun doute, mais les périodes d'incubation sont également très importantes, sans compter que moi-même je change et que la peinture elle-même me nourrit, elle agit constamment et ne m'épargne pas, heureusement.

Voilà qui est particulièrement intéressant. Généralement on demande à un artiste ce qu'il apporte à la peinture, comment il se situe dans l'histoire de l'art. Que peut donc apporter à un être la pratique de la peinture?

Je ne pense pas que ce soit à moi d'apprécier si j'apporte quelque chose à la peinture ou à l'histoire de l'art, d'autres verront cela bien plus tard, jugeront l'œuvre avec le recul nécessaire. Par contre, tout ce qu'elle me donne est, pour moi, une réalité bien palpable. Je ne peux que difficilement vivre sans elle qui m'apporte de nombreuses

heures de silence par jour. Un silence intime. Je suis un méditatif dans l'action, j'ai besoin de cette retraite, de cette coupure. Elle m'enrichit et me rend en même temps disponible à la peinture. Je pense qu'aucune autre pratique n'aurait pu m'offrir cela, à part peut-être l'écriture ou la composition. C'est un don extrêmement important par rapport à l'époque bruyante et violente que nous connaissons.

La peinture dans ton cas participerait de la transformation permanente de l'être, de ses idées, de son regard sur le monde et les autres, de son rapport à la réalité extérieure. Elle est enrichissement personnel.

Ce sont des voyages révélateurs d'espaces intérieurs hors temps. Ce sont des évasions avec des pertes de repères. C'est l'aventure toujours un peu fébrile dans des ailleurs nourriciers, étrangers mais chargés des expériences antérieures. Il y a quelque chose d'intemporel qui me plaît beaucoup dans l'acte pictural qui se consume comme une vie en accéléré puisant dans la substance du vécu, dans ce que l'existence lui offre. Ainsi, après avoir éclairé cette part de soi et de vie, elle s'y intègre et agit, transforme.

La peinture aiguise l'oeil en permanence et renvoie aussi le regard des autres, si précieux pour peu qu'il soit attentif. C'est un miroir.

Je suis quasiment certain qu'aucune autre activité, dirais-je métier, ne m'aurait tant apporté, ni transformé de la sorte. Il y a une dimension surnaturelle quand on rejoint *autrement* le monde pendant toutes ces heures ! Les plus extraordinaires effectués, c'est lorsque je travaillais en contact avec l'eau, la lumière... Une lente et paisible traversée de tout le processus pictural et le rythme

Au sens physique du terme, tu as beaucoup vu de l'Espagne, la France, la Crète... généralement lumière forte. Ce besoin de dépassement, de confrontation, paraît être un incitant important de

Ce sont certainement les moments où je me sentais le plus en vie. Ce n'est pas toujours possible à réaliser car l'espace qui m'entoure est vierge, silencieuse, plus je me

travail. Les sons de la nature sont de merveilleux stimulants poétiques. Dans certaines tribus africaines, les êtres pouvaient entrer en transe, stimulés seulement par l'écoute de l'eau des torrents. Quand je peux rester une journée complète, isolé, en pleine nature, seul avec moi-même et ma toile, je peux être complètement enivré par les sons. Ce silence-là est très particulier, c'est un véritable environnement sonore. Pendant assez longtemps, j'ai écouté de la musique répétitive, mais aujourd'hui je me sens plus en harmonie avec les bruissements, les souffles, les bruits, les cris et les chants de la nature.

L'atelier de ville est un passage obligé, mais je souffre malgré mon relatif isolement, mon idéal de vie est dans la nature.

Il est peu d'artistes aujourd'hui qui plantent encore leur chevalet en pleine nature comme les impressionnistes !

Lorsque je peins, je puise dans tout ce qui m'entoure, mais il faut un temps d'imprégnation, il faut sentir la région. Alors je constate un réel phénomène d'osmose avec le lieu ambiant. Il est étonnant de constater, bien que ma peinture soit résolument non figurative, à quel point le pays transpire en elle. Pourtant je ne pars jamais d'un quelconque motif concret. C'est une évidence qui apparaît, ça saute aux yeux si une peinture est faite en Espagne ou en Grèce... A mes yeux en tout cas.

Quelle est cette évidence, comment la déceler pour un regardeur extérieur ?

Vouloir parler de ce qu'est un tableau, c'est un peu comme vouloir parler de la lumière, de la matière ou du silence, chacun a son degré de voyance, de perception. On est perméable à tant de choses indicibles. Les peintures faites en France au début des années quatre-vingt, ont une luminosité douce, très française, un peu légère. Les toiles réalisées en Espagne ont une violence qui ne s'explique que par leur lieu d'origine.

Je pense que pour saisir cette évidence, l'idéal serait de voir les œuvres dans leur contexte, au moins une fois.

Ce contact, en forme d'isolement, semble être une nécessité, un puissant moteur de régénérescence ?

Ça ne me semble pas extraordinaire qu'un peintre ait envie de se retirer pour travailler. Là, dans ce contexte, je ne cherche pas quelque chose en particulier, je me laisse envahir pour que les sens soient réceptifs et que le mental soit en harmonie. On perçoit différemment les choses, les densités, les intensités supplantent les images du réel et révèlent par exemple la violence de la lumière qui met en relief le dessin d'un rocher, l'aridité de la matière. La lumière andalouse est extraordinairement violente, elle transperce les éléments. Lorsque je me suis rendu au Danemark, j'ai été touché par la spiritualité d'une lumière qui, en France par exemple, est toute de douceur, du moins dans la région où je vivais.

Comme tout changement doit commencer quelque part, c'est l'individu isolé qui en aura l'intuition et le réalisera. Ce changement ne peut germer que dans l'individu, et ce peut être dans n'importe lequel d'entre nous. Personne ne peut se permettre d'attendre, en regardant autour de soi, que quelqu'un d'autre vienne accomplir ce qu'il ne veut pas faire. Malheureusement, il semble qu'aucun de nous sache quoi faire; peut-être vaudrait-il la peine que chacun s'interroge, en se demandant si son inconscient ne saurait pas quelque chose qui pourrait nous être utile à tous.

Jung

Tu viens de citer le mot spiritualité, quel rapport entretiens-tu avec elle, fait-elle partie de ta peinture ?

Il y a de ça mais sans aucune connotation religieuse, c'est un poids que j'ai laissé derrière moi assez tôt. La spiritualité au sens large, oui, mais comme un jeu de l'esprit totalement païen, très épicurien même.

Ce contact indispensable avec la nature me fait penser à un rapprochement que tu as réalisé au cours d'expositions avec des œuvres d'art primitif qui elles-mêmes sont généralement conçues dans une osmose de vie entre les êtres et la nature. Y vois-tu un rapport avec ton propre travail ?

La peinture abstraite a beaucoup puisé dans l'art primitif, ce rapprochement n'est donc pas fortuit. De plus, l'art primitif est souvent lié à des rituels festifs ou d'initiation, de sollicitations de la nature au cours desquels il n'était pas rare que les êtres entrent en transes, qu'ils cherchent l'ouverture à une autre dimension, à des voyages, des ailleurs. C'est une part de l'homme qui a été étouffée par les religions en général, c'est une force anéantie parce qu'elle effraye...

J'ai vécu de tels moments, et ce fut l'une de mes préoccupations pendant assez longtemps, mais ce ne l'est plus aujourd'hui.

Ce que tu as réussi à faire en peignant dans la nature ?

Sans doute, mais c'était davantage une montée lente vers une sorte d'accélération de l'esprit. On passe dans un autre registre. C'est une sorte de voyage mental, mais ce qui se passe sur la toile n'est pas forcément ce que tu vis... mais ne peut en être totalement étranger. On ne prend pas vraiment conscience de l'ampleur de l'enivrement et de ce qu'il peut apprivoiser.

Entre 1982 et 1986, quand je peignais en France, dans le Var, ou en Espagne, ça pouvait être terriblement douloureux, notamment parce que je ne parvenais plus à me détacher suffisamment, une certaine angoisse était encore présente.

Il y avait à cette époque un plus grand désir d'enivrement, un peu comme ce que l'on peut vivre avec la musique sérielle si on l'écoute longtemps. Maintenant c'est très différent, je mets les formes sur la toile, elles me parlent, une conversation s'installe. Il naît une autre réalité, comme un va-et-vient entre émotion et objectivité, une projection d'émotions vers un univers de sensations.

L'insertion du physique dans ton travail prend, me semble-t-il une part assez importante. La dépense me paraît forte et l'énergie d'autant plus considérable que les formats exigent des gestes amples, prolongés, des efforts d'intervention dans une pâte riche, onctueuse. Cet engagement physique participe d'une libération ?

C'est un fait que je me sens épuisé, mais aussi dégagé et libéré, plus léger d'une certaine manière car quand le tableau est bien sorti, la satisfaction est immense et supprime l'épuisement physique.

J'aime que le corps soit actif. Parfois je peux aller jusqu'à l'épuisement par désespoir de n'arriver à rien, mais je suis plutôt un marathonnien, j'ai de la réserve et je récupère bien pour aller jusqu'à la réussite.

Tu te donnes ce défi physique en peignant ?

Non absolument pas, ce qui m'intéresse, c'est aller plus loin dans le voyage. Trouver de nouvelles grilles comme disait Dubuffet.

Il faut faire attention, c'est un jeu qui comporte des risques, on peut s'enfoncer dans des états nerveux qui peuvent aboutir à des déséquilibres. Il faut trouver son rythme, et moi je le préfère lent et intense. Un peu comme le va-et-vient d'une vague.

Quel est ton processus créatif? La peinture chez toi est-elle l'expression d'une pensée, d'un état, est-ce comme tu l'as suggéré précédemment un phénomène de dialogue?

C'est une recherche permanente. Je me conduis comme le chercheur qui éprouve constamment les choses pour progresser et qui avancerait en tenant compte de ce qu'il a expérimenté, mais grâce à des intuitions qui lui permettent d'avancer. Dès que je place sur la toile une première forme couleur, s'installe un certain état d'esprit. Ensuite je provoque ce premier geste par d'autres et le processus de création est engagé.

Certaines formes ou couleurs me plaisent plus que d'autres, pourquoi? Pourquoi suis-je plus sensible à Janacek qu'à Boulez..? Parfois une lutte sans merci s'engage, une forme en engendre une autre, mais bouscule l'équilibre, se transforme, agit sur ses voisines qui réagissent à leur tour et le tout est en mutation par de multiples sensations visuelles.

Rien n'est systématique ni prévisible. Certains jours le tableau se réalise seul, comme si ça allait de soi, parfois quinze jours ne suffisent pas... sans compter qu'il y a ces échecs dont Picasso parlait, disant qu'un mauvais tableau amène souvent un élément positif pour le suivant.

Ton premier choix pictural a été définitif. Il n'y a jamais rien eu d'autre que l'abstraction?

Jamais! Avant d'y accéder, la peinture qui retenait mon attention était abstraite, les peintres que je connaissais la pratiquaient, et tous mes grands coups de foudre allèrent à la peinture abstraite. Cette époque doit m'influencer beaucoup. Ceci dit, je n'ai aucun rejet

contre la norme figurative et je peux moi-même emprunter certains éléments. Mais l'abstraction me convient, elle correspond à ma sensibilité et j'ai l'impression d'avoir assimilé toutes les images qui me furent offertes pour en tirer cette peinture. Ça se passe comme dans un certain jazz actuel qui ne cesse de se bâtir sur les fondations des pionniers.

Es-tu attiré par le côté plus méditatif, plus émotif?

Je ne crois pas que ce soit le cas, c'est plutôt une différence qui me correspond mieux. Quant au plaisir visuel, il se prend sans ostracisme, tous azimuts, j'aime beaucoup des artistes comme Baselitz, Bervoets, Barcelo... franchement figuratifs.

T'es-tu questionné à propos de choix?

Oui, énormément, et il m'est impossible de faire autre chose et je pense que cela correspond à ce qui doit être en moi. J'ai essayé de comprendre pourquoi je m'acharnais à vouloir continuer une démarche que d'aucuns avaient déclarée finie, mais tant que chaque matin, j'aurai le sentiment que grâce à cette peinture, j'aurai quelque chose à découvrir, je continuerai.

Entamer une œuvre est une chose, mais comment déterminer le moment où elle est accomplie dans sa forme définitive?

C'est effectivement un moment délicat qu'il faut bien choisir, on aurait souvent tendance à aller trop loin. Je le maîtrise un peu mieux qu'avant.

T'arrive-t-il d'être surpris?

Spécialement dans cette série, chaque tableau fut pratiquement une surprise... Il y a une dimension hors du temps qui se manifeste et tout à coup, c'est comme si j'ouvrais les yeux, la toile est terminée. Sans que je sache pourquoi, en cette série, le moment d'arrêt est venu plus naturellement qu'avant. Un rien de contrôle en plus peut-être?

N'est-ce pas paradoxal car ce sont aussi, dans l'ensemble de ta production, parmi les œuvres les plus chahutées, les plus vives ?

Ce sont aussi les plus maîtrisées. Il est extrêmement délicat de garder des tons purs dans le désordre et le hasard. Quasiment chaque ton rencontre sa complémentaire. La valeur du ton sur sa couleur sous-jacente doit être très précise. Le signe, son caractère, tout doit nécessairement être juste. Ça ne peut pas être très chipoté, sinon on tombe dans une boue.

Il faut du temps pour assimiler un tableau, porter sur lui un regard approfondi. La peinture est liée à un caractère de durée.

C'est une des grandes spécificités de la peinture. Pour que le peintre puisse aborder sa propre peinture, il doit s'en dégager et pour l'apprivoiser, il faut beaucoup de temps, comme s'il s'agissait d'une personne. Tout notre système actuel va à l'encontre de ça. La rapidité est néfaste à la création artistique, picturale en particulier. Une œuvre ne doit pas sortir trop tôt de l'atelier. Certains ne sont pas prêts à prendre la route. Malheureusement notre époque a besoin de produits rapidement assimilables et ce n'est pas un hasard si nous avons de grands artistes mais peu de peintres.

“Ce qui vient”, c’est une voix qui ne se fait entendre qu’à “l’homme de solitude”, une voix perdue et retrouvée; c’est la voix même de la Nature, sa loi dans son application à chacun de nous. C’est le déroulement naturel des choses, à quoi chaque homme peut, en ce qui le concerne, mettre obstacle, du fait de la liberté qu’il détient et des erreurs auxquelles il est ainsi exposé. Rilke s’en explique lui-même à plusieurs reprises dans ses Lettres à un jeune poète. “Laissez à vos jugements leur développement propre, silencieux. Ne le contrariez pas; car, comme tout progrès, il doit venir du plus profond de votre être, et ne peut souffrir ni pression, ni hâte. Porter jusqu’au terme, puis enfanter: tout est là. Il faut que vous laissiez chaque impression, chaque germe de sentiment mûrir en vous dans l’obscur, dans l’inexprimable, dans l’inconscient, ces régions fermées à l’entendement” Et plus loin: “Être artiste, c’est croître comme l’arbre qui ne presse pas sa sève, qui résiste, confiant, aux grands vents du printemps, sans craindre que l’été puisse ne pas venir.”

T’arrive-t-il de retravailler un tableau après un certain temps d’incubation ?

Jamais je ne retravaille un tableau plus faible. Je le détruis ou je le garde dans l’atelier car ils me sont parfois utiles dans leur résolution manquée, ils donnent des leçons. Quand on sort les toiles trop vite, c’est comme un viol, c’est en tout cas extrêmement violent. On peut imaginer un jardinier quiensemencerait mais ne laisserait pas aux plantes le temps de la maturation. Il doit exister une maturité réciproque, d’une part par le regard, de l’autre pour que la toile confirme son état adulte.

Tu as évoqué la notion de série, ajoutant même avant que nous n’entamions cette conversation enregistrée, que ce mot pour la première fois prenait tout son sens d’autant plus que tu en étais totalement satisfait. Pour ma part j’ai toujours eu l’impression que tu travaillais par série. Si l’on examine ton passé pictural, on peut pratiquement le découper en tranches, avec certes des périodes de transition, mais surtout des repères bien précis et des ruptures.

Série ... période ..., je pense qu'on n'est jamais vraiment satisfait, mais pour la première fois, je vis ces toiles comme un ensemble plus homogène. Précédemment c'était une succession d'œuvres et dès qu'il y avait perte d'intensité, j'avais envie de prendre une démarche opposée. Je voulais créer une rupture. Je dois dire honnêtement qu'elle provenait d'un doute, comme s'il n'y avait pas, dans toutes ces démarches, une qui était capable d'englober toutes mes facettes, mes contraires. Dès que je sentais ce phénomène, je créais la rupture.

Il y avait également le refus d'une facilité?

Est-ce jamais facile? Je savais par contre que je pouvais continuer dans la même voie et sortir de bons tableaux, mais c'était prendre le risque de la stagnation relative. Et encore, pour moi ce n'est pas un risque, l'enjeu peut reposer sur des différences minimales. Ce n'est pas non plus une décision d'ordre intellectuel mais de perte d'intensité.

L'exploitation systématique?

Je ne fonctionne pas de cette façon là. Je dois aussi ajouter que j'ai dû faire tout le tour de l'abstraction sans vraiment que ce ne soit conscient comme tel.

Prenons l'exemple des monochromes. Pour moi c'était un cas passionnant à vivre. D'autres depuis longtemps, l'avaient expérimenté, le monochrome appartient déjà à l'histoire de l'art, mais personnellement, voici une dizaine d'années, je ne comprenais pas très bien ce type d'engagement. Maintenant je suis passé par là, je me suis plongé dans ces grands espaces de lumière, c'était fantastique à vivre. Ce ne peut être qu'un passage, qu'une étape, celle-ci étant plus méditative, j'avais besoin de retrouver un peu de bruit et de fureur, il me fallait quelque chose de plus baroque, de dynamique, d'accidenté, de charnel. J'ai besoin de vivre, de passer par l'expérience de la main pour comprendre. Je dois saisir la peinture par le dedans, la mettre moi-même à l'épreuve, lui imposer mes pulsions. Je sais que je n'ai pas pris le risque du monochrome, mais j'en ai donné ma version induite de ma sensibilité, de ma sensualité, allant aux limites de mes intensités chromatiques.

En ce moment tu vis un temps d'arrêt pratiquement forcé. Ce sont les vacances, la série pour l'exposition est prête, les choix sont effectués. Après ce dépôt des pinceaux qui va durer un certain temps, sais-tu quelle voie va prendre la suite ?

Parfois il est vrai que des éléments extérieurs, des voyages, des expositions, des temps de pose obligés, ont provoqué une rupture. Cette fois je ne peux présumer de ce qui se passera en septembre, de ce que j'aurai vécu d'influent, mais je pense que se maintiendra l'envie actuelle, très forte, de poursuivre l'exploration de cette veine.

Si la peinture te nourrit mentalement, te remplit physiquement, te procure des émotions parmi les plus intenses, as-tu, en revanche, le sentiment de lui apporter quelque chose ?

Ce n'est absolument pas ma préoccupation. Lorsqu'il est libéré, c'est au tableau à faire sa vie auprès du public.

Peindre est avant tout un plaisir ?

Un plaisir immense même si ce n'est pas toujours facile. C'est grave aussi dans le sens où, pour moi, l'acte correspond à la plus grande part de ma vie. C'est le bonheur dans l'intensité avec tous les risques que cela comporte. Le plaisir est non seulement immense mais complexe... de la jouissance à la satisfaction intellectuelle.

On sait que d'une certaine façon, peindre c'est maîtriser la lumière car la couleur n'existe qu'en fonction d'elle. La présente série a été réalisée dans ton atelier ici à Bruxelles, comment résous-tu cette question dans un travail intra muros ?

Tout d'abord je n'étais pas conscient au départ de cette influence si prépondérante de la lumière. Je l'ai donc subie et me suis rapidement rendu compte qu'elle n'intervenait pas uniquement dans les tonalités mais bien plus intensément et profondément sur le psychisme. C'est la lumière naturelle que je trouve vivante. C'est par ce biais qu'elle transforme la peinture en profondeur. Je sais aujourd'hui, par la peinture, que la lumière investit le corps et l'esprit et modifie le comportement... surtout pictural, mais pas uniquement.

Finalement l'élément déterminant est l'intériorité de la lumière. En ce qui concerne la peinture en atelier, j'ai l'impression que l'on ne s'est pas très bien compris. La lumière peut aussi y être très belle. Beaucoup de peintres du nord ont travaillé des couleurs très vives en atelier. Je pense par exemple à Jorn. Je n'ai vraiment compris ce phénomène d'intériorité qu'en analysant la lumière de son pays qui se révèle très particulière dans son intensité. On fera la même constatation pour l'Espagne.

D'accord, mais cela n'explique pas nécessairement le choix des tonalités.

Cette série, réalisée à Bruxelles, se prépare en fait depuis très longtemps. Elle est le résultat d'un très long cheminement. L'émergence des couleurs ne répond pas à un phénomène subit. En 1978, dans des conditions très particulières, alors que j'étais en Crète, j'ai rêvé de ces peintures. Il aura fallu presque vingt ans pour qu'elles ressurgissent. Durant toutes ces années elles se sont chargées d'une indispensable expérience mais elles pré-existaient, elles étaient en moi.

A plusieurs reprises, dans le courant de ta démarche, la couleur a émergé, mais sans jamais s'imposer. A un certain moment, elle couvrait la toile, mais de manière diffuse, comme atomisée, et finalement discrète. Rarement elle a osé s'affirmer, se montrer sous son vrai jour, elle apparaissait partiellement sous une autre ou par transparence, elle jaillissait mais se faisait reprendre ou dominer par les gris, les noirs. Elle se cachait même sous la surface. Il y eut le monochrome, le jaune solaire, mais parallèlement sont venus les gris raclés, striés... tout se passe comme si la couleur jusqu'aujourd'hui avait été retenue, comme si elle avait manqué d'audace...

Disons que je devais passer par toutes ces expériences pour y arriver. Ce furent des étapes nécessaires. J'ai beaucoup cherché la technique qui me permettrait de me rapprocher le plus de ma sensibilité. Ce chant provoqué par le contraste des formes et des couleurs qui s'entrechoquent, je n'arrivais pas à l'orchestrer. Il m'a fallu des années d'apprentissage.

Ceci sans perdre de vue que l'expérience très riche du noir et blanc m'a révélé mon identité.

Certains objets ont-il une importance dans ton travail ou dans son processus. Je pense à quelque chose de particulier, présent dans l'atelier, en face des toiles accrochées aux cimaises, mais aussi présent dans les ateliers temporaires dans la nature. Je l'ai remarqué sur plusieurs photographies: la chaise! J'ai le sentiment qu'elle joue un rôle, qu'elle est une partenaire du silence, de la méditation, à tel point que sa structure est, à mon sens, apparue dans les peintures noires très charpentées.

A part le plaisir de s'asseoir après une longue journée debout, je ne vois pas très bien le rôle qu'elle pourrait jouer. C'est la première fois que l'on me dit ça. Je peins debout, face à la toile, une journée est faite de centaines d'allers et retours, chaque coup de pinceau annonce un recul pour appréhender l'intervention dans une vision plus globale. J'ai besoin de cette confrontation à la verticale et de l'action, du mouvement.

Le mouvement plutôt que l'immobilité, celui du corps autant que celui du geste. Privilégier la dynamique.

Ce sont des allers-retours, par interventions successives et chacune d'elles est une provocation à la précédente ou un complément et jusqu'au dernier moment elle doit aussi être l'incitatrice à une réaction. J'aime le choc des contrastes, ceux des couleurs, des formes, des matières, il faut que le tout entre en vibrations. Je reprendrai la comparaison avec un compositeur qui cherche à obtenir de son instrument le son le plus juste.

Dans ce processus créatif, la dynamique du geste est capitale et elle se décide dans ces allers et retours en répondant aux impulsions données par éléments déjà présents sur la toile.

La décision du geste est intuitive?

Dès que les premières formes, les premières couleurs animent la toile, le jeu devient plus complexe, le geste est une réponse autant qu'un apport. Ce qui est fascinant dans le geste, c'est qu'il n'est jamais le même. Chaque jour il parle différemment, il faut qu'il soit une pulsion vivante, qu'il soit un signe... chaque geste est révélateur d'intériorité.

Il faut laisser parler la main.

Q. - *Ne vous advient-il jamais de vous trouver en manque de projet précis, et, éprouvant satiété de certains développements, une fois ceux-ci maîtrisés, de ne plus savoir que faire ?*

R. - *Je recours dans ce cas à une pratique bien éprouvée : je jette sur une toile ou sur un papier n'importe quelles taches ou quels tracés dénués de toute intention préconçue et inmanquablement il s'ensuit après peu de temps que s'y renouent mes fils et qu'un projet surgit.*

Dubuffet

Parmi les objets, il y a les outils du peintre, ce sont de plus en plus rarement des pincesaux. Ils font parler la main, ils induisent nécessairement un certain type de travail dont les grands mouvements amplement empâtés et ravinés, les raclages plus ou moins appuyés qui constituent une part essentielle dans la réalisation des œuvres actuelles. Comment sont-ils choisis ?

Il est évident que tu diras autre chose avec un violon qu'avec une batterie. Je pense qu'en peinture c'est un peu la même chose. Je ne me souviens plus qui a dit que l'on commençait à être soi-même quand on a trouvé son outil. Le temps me dira si effectivement j'ai trouvé le bon, disons que celui que j'utilise me convient pour ce que j'ai à dire aujourd'hui, même si on peut considérer que l'on est toujours à la recherche d'un outil et qu'en changer régénère indubitablement.

Le meilleur outil est celui qui correspond à la nécessité, à l'intention, au besoin du moment et il ne doit y avoir aucun a priori, ça peut être n'importe quel instrument mais aussi le corps, la main, le pied... plus d'un artiste a pratiqué de la sorte.

Oui, mais les tiens, quels sont-ils ?

J'en ai changé, régulièrement, mais dans le cas présent, ce sont des couteaux particuliers, de gros pinceaux et de grandes brosses.

En quoi sont-ils particuliers ?

Particuliers pour moi. Ce sont des couteaux que je trouve en Espagne, ils sont ajustés, préparés afin de répondre à ma manière de travailler.

Au moment où tu prépares l'outil, tu prépares également la peinture, la manière dont l'outil est modifié annonce déjà une petite part de ce qui va se passer dans la toile qui suivra. Il y a donc une certaine préméditation.

L'outil est choisi en fonction de ce que j'ai envie d'exprimer à ce moment-là, mais il peut très bien évoluer, c'est lui qui s'adapte et quand je le modifie, je sais exactement ce que je fais, comment il va intervenir dans la matière, comment je vais le guider. Il implique un certain style mais la grande variation possible dans son utilisation conduit également à des changements, la technique s'adapte et il s'établit une correspondance entre moi, lui et la peinture. L'outil est comme un instrument de musique, dans le jazz en particulier, certains musiciens se montrent très inventifs par la seule utilisation particulière de leurs instruments, par le choix spécifique qui doit correspondre à l'intention.

L'outil comme moyen de variations ?

Prenons deux exemples dans la peinture contemporaine et considérons la différence entre le dripping de Pollock et la grande palette de Richter. Chacun a fait usage d'un outil approprié à ses intentions. Ces outils les différencient totalement, pourtant je ne pense pas qu'ils le soient tellement.

Richter ne peut évidemment qu'être un peintre qui t'intéresse ?

Pour moi, il est aussi important que Pollock. Ce sont des extrêmes inimitables.

Dans sa rétrospective à Beaubourg, j'ai beaucoup aimé cette salle où il avait rassemblé une multitude de photos, documents, recherches... son laboratoire en quelque sorte. Et tout est significatif de son travail.

Si on te demandais de rassembler ainsi les objets importants, lesquels choisirais-tu ?

Ça n'aurait pas d'utilité ni de sens dans mon travail... Ce ne serait pas naturel comme démarche... Il y aurait néanmoins moyen de mettre beaucoup de choses, celles qui me toucheraient par rapport à ma peinture, des photos des éléments qui m'entourent, des rapports entre ombres et lumières, des torrents, des racines, des photos prises par satellite.

Lors de la seconde rencontre prévue pour compléter cet entretien, Yves Zurstrassen a apporté spontanément quelques photographies extraites de ses documents: un gros plan de torrent tumultueux, un atelier en pleine nature, sous les arbres; un paysage abrupt de l'Andalousie sauvage avec un pan de montagne absorbé par le soleil tandis que l'autre, pris par une ombre, accusait une étrange tentation vers un mauve très profond; des clichés hauts en couleur, gros plans de pots, de palettes, de tables... dans l'atelier de Bruxelles.

Tes comparaisons à la musique sont fréquentes, ici, dans l'atelier, tu disposes d'une installation, de cassettes, de CD... cela signifie-t-il que tu peins en écoutant de la musique ? Et dans ce cas laquelle ?

Pas du tout, je me méfie de la musique. De nombreux artistes le font, comme Richter justement. Hartung également, mais moi pas.

Pourquoi, une méfiance, la peur d'une influence extérieure ?

Je me méfie de mes états de lyrisme.

Tu veux donc rester entièrement toi-même, privilégier ta musique intérieure.

Oui, exclusivement. Je préfère le silence, la musique provoque chez moi un manque de concentration. Pendant des années je l'ai fait mais depuis j'ai appris à goûter au silence, sauf dans la nature comme je l'ai déjà expliqué.

Par contre durant toute la préparation artisanale, tendre les toiles, préparer les couleurs... je vis souvent en musique.

Toujours la musique répétitive ?

Non, plus pour le moment, j'écoute particulièrement Janacek, Shostakovitch,... les derniers quatuors de Beethoven, Barre Phillips pour le jazz, ... avec beaucoup d'autres, un jazz pas trop classique. Charlie Mingus est formidable dans un genre plus violent. J'aime aussi beaucoup certaines musiques traditionnelles.

Si quelqu'un qui ne connaît pas ta peinture te demandait de te situer, ou mieux, de parler de ta peinture pour tenter de la définir, que dirais-tu ?

Comment définir une veine qui vient à peine de naître. Il faut lui laisser son développement. Est-ce à moi de me définir? Je donne à voir une peinture en pleine évolution. Regardons la peinture avant d'en parler.

La peinture est elle-même sa propre expression, n'aurait-elle pas besoin de commentaires ?

Elle est effectivement un langage à part entière mais je dois ajouter que de nombreux écrivains m'ont ouvert à certaines peintures. C'est un don que je n'ai pas et je ne pense pas que ce soit mon rôle. Par contre j'apprécie de découvrir de bons textes sur l'art, des écrits éclairants.

A nouveau, lors de la seconde rencontre-entretien, Yves Zurstrassen a proposé une série de petits textes, de phrases extraites d'interviews. Une sélection de celles-ci ponctuent le présent entretien.

Lors d'une conversation d'avant l'entretien tu m'as parlé de Rubens à propos des peintures actuelles. Est-ce une peinture qui t'a influencé ou marqué?

Dans ce cas il y a quelque chose mais je me sens très loin et très proche à la fois.

En pensant à Rubens, je pensais surtout à un gourmand pictural, à un épicurien de la peinture et je pense que tu as une véritable fringale de picturalité, un appétit insatiable... et puis Rubens a quelque chose de baroque, de généreux...

Un gourmand pictural, ah ça oui!

A part Richter et Pollock auxquels tu as déjà fait allusion, il me semble que De Kooning est un peintre avec lequel tu devrais nourrir quelques affinités. Il y a chez lui une démesure et un tumulte que je retrouve dans tes peintures actuelles.

Il fait partie de ceux qui m'ont beaucoup intéressé. Je me sentais surtout plus proche de lui dans les toiles de 1986, en effet. Il est cependant un parmi d'autres qui viennent hanter certaines parties de mes tableaux. Ce n'est pas quelque chose que je rejette, au contraire, je viens d'eux tous, mais aussi de moi, de la nature, de la musique...

C'est un manque de sincérité de se dérober aux influences qui s'exercent naturellement sur vous... Il faut les accepter, mais pour réagir, pour en triompher. Ma seule force a été ma sincérité .

Matisse

En fait l'histoire de la modernité picturale ne te pèse pas, elle ne t'empêche pas de travailler sereinement, en étant pleinement conscient de ce passé qui est aussi un poids. Tu n'es pas de ceux qui disent: comment peut-on encore peindre aujourd'hui après ce siècle de modernité qui a tout expérimenté?

Moi, je dis quel bonheur ! Je prends mon plaisir à me nourrir de tout cela, à vivre la peinture qui en vient, le mienne. Je ne me préoccupe pas de savoir pas si elle apporte quelque chose, on verra. Matisse a, à ce sujet, une parole à laquelle je n'ai rien à ajouter, il dit qu'il n'a jamais évité l'influence des autres. Dire que l'on a tout expérimenté, c'est ne plus croire en la peinture.

Mais pourquoi cet acharnement à vouloir la mort de la peinture. Quand je vois l'œuvre des Richter, Nicolas De Maria, Baselitz, Twombly, Howard Hodking, Barcelo, Jan Voss, Soulages, et tant d'autres... comment peut-on en arriver là ?

Le choix de la peinture à l'huile répond également à cet attachement ?

La peinture à l'huile est une science, elle demande un apprentissage long. Si j'ai choisi cette technique, c'est pour ses qualités intrinsèques, son infinité de possibilités, son côté sensuel, sa lenteur au séchage, sa fragilité, sa beauté au vieillissement.

Pour peindre comme je l'entends, il faut bien connaître la matière,

c'est la raison pour laquelle, pendant un temps, j'ai réalisé moi-même mes couleurs. Ce fut indispensable comme le reste. Un moment d'expérimentation à vivre... pour pouvoir s'en passer. Je ne rejette aucune technique, comme l'acrylique, par exemple, mais l'huile est importante par rapport à ma vitesse d'exécution, aux transparences que je recherche. C'est le médium le plus riche que je connaisse.

Voilà un début d'explication, tu ne t'octroies pas beaucoup d'occasions de repentir, de réinterventions.

Non, dans certains cas je préfère passer à autre chose, mais le but n'est pas là, il est dans l'image.

Mais la rapidité...

Je peins à l'huile dans la rapidité du geste. L'exécuton peut être rapide mais le processus qui amène chaque toile est lent. Je suis dans l'instant en poursuivant la toile précédente.

Quand on regarde la peinture finie, on devient vite critique, la seule solution est de passer à l'étape, à l'expérience suivante... de compléter les manques par le tableau suivant. Ca ne s'arrête jamais.

Et le regard critique des autres sur la peinture ?

Les tableaux sont là pour être critiqués. Miro disait "le jour où l'on ne me critiquera plus, je m'inquiéterai". Et puis, au moment où l'on critique, en général, je suis déjà très loin...

Juillet-Septembre 1996

Rainer-Maria Rilke, *"Lettres à un jeune poète"*. Coll. Les Cahiers Rouges, Ed. Grasset.

C.G. Jung, *"Essai d'exploration de l'inconscient"*. Coll. Folio/Essais. Ed. Denoël.

Henri Matisse, *"Ecrits et propos sur l'art"*. Coll. Savoir. Ed. Hermann.

Jean Dubuffet, *"Bâtons rompus"*. Les Editions de Minuit.